

レオナルド・ダ・ヴィンチ『岩窟の聖母』に関する一考察

画面プランにおける時間軸について

宮下孝晴・笠原健司*

Study of Leonardo da Vinci's "Virgin of the Rocks"

Takaharu MIYASHITA and Takeshi KASAHARA

1 『岩窟の聖母』について

フィレンツェからミラノに赴いてまもなく制作された『岩窟の聖母』は、レオナルド・ダ・ヴィンチの完成した最初の大作でありながら、美術史的にはいくつもの大きな問題を内包している。まず第一に『岩窟の聖母』はパリのルーヴル美術館所蔵の作品 fig. 1 とロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵の作品 fig. 2 の2点が現存していることで、微妙な表現上の差異を含めて久しく論議の対象となっている。第二の問題点は祭壇画の注文主であるミラノのサン・フランチェスコ・グランデ教会に本拠をおく「無原罪の御宿り信心会」*Confraternita di Immacolata concezione* n-1 と制作者レオナルド・ダ・ヴィンチとの25年間におよび係争である。つまり、レオナルドが祭壇画の注文を受けたのは1483年4月25日であり、7ヶ月後の12月8日（聖母マリアの日）に完成する予定で契約書が取り交わされたが、おそらくは当初の契約とは異なる構図、制作の遅延が原因で教会側が支払いを渋ったらしい。n-2

レオナルド・ダ・ヴィンチと協力者のデ・プレディス兄弟（アンブロジーオとエヴァンジェリスタ）は、予想以上に制作経費がかさんだことを理由に支払額を上乘せしてくれるよう教会側に要求し、ついに訴訟事件にまで発展した。おそらく、こうした経緯の中で同主題の2点の作品が誕生したことは間違いないが、本稿では最初に制作されたと考えられるルーヴル美術館所蔵の『岩窟の聖母』についてのみ、上記の問題点には直接に関わることのない「洞窟と画面

プランにおける時間軸」の問題を考察するつもりである。

とはいえ、『岩窟の聖母』を構図の上で分析していく上で、いくつかの前提条件を確認しておく必要があるだろう。

1. 当初の注文内容からすれば、信心会が望んだ祭壇画は現在見るような『岩窟の聖母』だけで成立するものではなかった。礼拝堂に飾られるのは多翼祭壇画で、その中央パネルには「二人の天使と二人の預言者（イザヤとダヴィデ）に囲まれた聖母子」、両翼のパネルには「二人の奏楽の天使」と「二人の合唱する天使」で構成されるはずであった。n-3

2. 四人の人物の描かれた絵画世界のロケーションは、岩窟、あるいは洞窟を背景としており、湿り気を含んだ空気、岩肌の間に生育する植物などが画面前方に水を湛えた泉を想定させる。これら描写上の特徴は作品の主題を考察するための図像学的な分析にとって重要であるばかりか、画面プランの時間軸を想定する上でも重要な手がかりとなるものである。なお、画面の構図的中心がマリアの胸でケープを留めているブローチであり、左右に開かれたケープ（マリアの胎内）と奥深い岩窟（神の子宮）を相関的に示そうとする意図を読みとることもできる。

3. 同じ人物モチーフが描かれながら、ルーヴル美術館のものとナショナル・ギャラリーのものでは異なった解釈がなされているのは、次

の二点である。つまり、画面前景に描かれた草花の図像学的な解釈から、アイリス fig. 3 やオダマキ fig. 4 などの描かれたルーヴル美術館の作品では「イエスの受難に対する聖母の苦しみ」が象徴され、スイセン fig. 5 などが描かれたナショナル・ギャラリーの作品では「世俗に対する神の愛の勝利」「聖母マリアの純潔と謙虚」が象徴されていること。もう一つは、画面に向かって右手に描かれた天使が、ルーヴル美術館の作品では異様なプロポーションと奇怪な右足の表現から悪魔的な存在を浮かび上がらせているという点である。(T.M.)

II 洞窟の形態表現

1. 画題の典拠について

レオナルドの『岩窟の聖母』の画題は、彼自身によるものでも、注文主である無原罪の御宿り信心会によるものでもなく、後世につけられたものである。「岩窟の」という形容詞はレオナルドの描く幻想的な洞窟表現に由来するものであろうが、その洞窟表現の典拠をレオナルド自身はどこに求めたのであろうか。洞窟の前に聖母子を配するという場面は、キリスト教正典としての『福音書』にはみられない。マリアについて多くのことが記述されている『ルカによる福音書』第二章1-7n-4においても、キリストの降誕の場面は宿屋の家畜小屋であったとされており、幼子であるキリストとマリアが洞窟という場所にいたという場面を想起させる記述はどこにもない。同様に『マタイによる福音書』第二章1-12n-5においても、その場所は「家」とであるとされている。ところが、外典である『ヤコブ原福音書』には、正典の『福音書』にはない「洞窟における御降誕」という場面設定がなされているのである。『ヤコブ原福音書』とは聖母マリアの誕生からはじまってイエスの出産の物語にいたるまで、マリアを主人公とした、いわば「イエスの誕生に先行する物語」として書かれた書物であり、外典という位置づけにもかかわらず、中世以降の熱烈なマリア信仰

の源泉とされてきた。そこではキリストの降誕の場面は「山地」に囲まれた「荒野」の「ほら穴」であるとされている。n-6 こうした『ヤコブ原福音書』の記述をふまえて、レオナルドは『岩窟の聖母』の場面を神秘的な洞窟に設定したと思われる。

2. マンテーニャの洞窟との形態比較

レオナルドと同時代の画家で北イタリアを中心に活躍したアンドレア・マンテーニャ *Andrea Mantegna* (1431-1506) は『三王礼拝』 fig. 6/n-7 において洞窟の中に座する聖母子を描いており、「キリストの御降誕」にまつわる主題を画題に採用しているという点でレオナルドの『岩窟の聖母』と共通するモチーフを認めることができる。レオナルドの描く洞窟が画面全体を使い、幻想的に描かれているのに対し、マンテーニャの『三王礼拝』に描かれた洞窟は、周囲の岩山や遠景の町並みとの関係からその場所がどこにあるかが明確に示されている。マンテーニャの『三王礼拝』では、遠景に小さく見える町並みと洞窟の位置関係を示した上で、岩山の道をたどる長いキャラバンを描くことによって、聖母子のいる場所が人里離れた奥深い「山地」の中であることを示しているのだ。マンテーニャの『三王礼拝』に描かれている洞窟の場所は『ヤコブ原福音書』の記述と合致する表現といえるのである。n-8 原典の記述と照らし合わせてみよう。以下は同書の第二章3、「三王礼拝」の箇所である。

そこで賢者たちは出て行った。すると見よ、彼らが東方で見た星がほら穴にはいるまで彼らを先導し、ほら穴の頂きに止まった。そして賢者たちは、赤児が母マリアと共にいるのを見つけ、旅袋から、金、乳香、没薬などの捧げ物を取り出した。n-9

「ほら穴の頂き」に止まった星や、賢者たちがキリストに持ってきた捧げ物を差し出している

姿など、マンテーニャは『ヤコブ原福音書』の「三王礼拝」における記述を忠実に再現しており、画題の典拠にふさわしいものとなっている。また、マンテーニャ自身も洞窟や岩山の表現に卓越した描写力と特別な興味をもったのぞんでおり、他の作品にも自然が作り出す神秘的な形象を絵画の場面設定として取り入れている。『石切場の聖母』fig. 7や『パルナッソス』fig. 8はその好例である。

レオナルドの『岩窟の聖母』の依拠するところも、『ヤコブ原福音書』に記述されている「キリストの御降誕」にはじまる一連の主題にあると前述した。しかし、『ヤコブ原福音書』の記述を忠実に再現しているであろうマンテーニャの『三王礼拝』と比較するならば、レオナルドの『岩窟の聖母』に描かれた洞窟や遠景は、『ヤコブ原福音書』に記されているシチュエーションとは異なったものであることがわかる。レオナルドの描く洞窟には風化、浸食といった自然の摂理の中でできたような穴があり、そこから霧にけむる幻想的な岩山を遠景に望むことができる。レオナルドは『ヤコブ原福音書』をこの絵におけるシチュエーションの典拠としながらも、洞窟や周囲の表現という点では独自の脚色を加えているのである。

また、レオナルドは無原罪の御宿り信心会から『岩窟の聖母』を含む祭壇画の注文を受けたが、その際に交わされた契約内容に記載されている中央画に関する記述と、現在我々が目にしている『岩窟の聖母』の場面設定や人物、その他のモチーフは聖母子を除けばまったく異なったものである。このことから、レオナルド自身によって画題変更がなされたという事実は疑う余地はない。つまり、レオナルドは『岩窟の聖母』を描く際、信心会側の性格を考慮に入れて『ヤコブ原福音書』に記述された「洞窟」というシチュエーションを典拠としたものの、表現においては独自の構想を盛り込み、聖母子を幻想的な場面に配したのである。

3. 『岩窟の聖母』の洞窟、その形態について
レオナルドとマンテーニャによる二つの作品の場面設定は、同じ『ヤコブ原福音書』に依拠するという立場をとりながらも、具体的な表現上の違いには顕著なものがある。前述した洞窟という場面設定とその表現に加え、人物と洞窟内部の表現について、さらに検討を加えていくことにする。

まずは人物の表現を図像学的特徴からみていくこととしよう。洞窟の中に配された四人の聖なる人物には、いずれの頭部にも円光が描かれていない。レオナルドの描く宗教画には、多くの場合キリストやマリア、天使といった聖なる人物に円光が描かれることはない。これはレオナルドが宗教画を描く際の一つの特徴であり、その点では『岩窟の聖母』においても同様である。（ただし、ロンドンの『岩窟の聖母』に描かれた人物には円光が、幼児の洗礼者ヨハネには彼の持物である杖が描かれている。これらの加筆部分は制作を引き継いだアンブロージョ・デ・プレディス n-10 の手によるものであろう。）幼児のキリストと洗礼者ヨハネは同い年ぐらいに描かれている上に、図像学的特徴を欠いているため一見したところでは区別をつけづらい。しかし、各人の動きを見ると、右側で祝福の手をあげているのがキリストであり、左側で合掌するのが洗礼者ヨハネであることがわかる。伝統的な図像学的特徴がキリストやヨハネを描く際にいくぶん軽視されているとはいえ、一方では宗教画としての性格を顕著に表している面もある。たとえば、聖母マリアと天使の体の大きさを比較すると明らかにマリアは大きく描かれており、重要な人物を大きく描くという伝統的なキリスト教絵画の手法が踏襲されている。また、人物の配置に関しては、第一フィレンツェ時代に描かれた未完の『三王礼拝』において構想された三角構図を採用している。マリアの頭部を頂点とし、その右手から洗礼者ヨハネの背中へのびる線と、反対側の天使の頭部から背中へ至る線はゆったりと左右にのび、画面

に安定感を与えている。

聖なる四人の人物を包み込む洞窟の表現については、レオナルドの地質学への強い関心が示されている。前景は堆積岩による板状節理の断崖が精密なデッサンをもとに描かれ、中景の人物を取り囲む奇岩は風化や侵食によってやがて朽ち果てていくかのように穴だらけになっている。この穴からは霧にけむる荘厳たる岩山を望むことができ、岩山の間を漂う湿り気を含んだ空気が植物の繁茂する洞窟内の湿潤な空気と画面の中で一体となり生命感あふれる表現となっている。アーチ状になっている画面上部には空が見えるが、この部分の解釈には諸説あり、後から加筆されたものであるとか、もともと完成していた長方形の板絵に、空が描かれたアーチ状の部分をつなぎ合わせたためであろうとかいわれている。そうした指摘は、アーチ画面の起部がはじまるところで画面を横切るつぎ目が発見されたことに由来するが、この絵は19世紀に板からカンヴァスに移されており、その際に使用した接着剤がX線解析を妨げているため、その真偽は不明のままである。

また、人物が座す岩盤の下部は崖のようになっているが、この部分に関してはレオナルドがその後制作した、『聖アンナと聖母子』^{fig. 9}という同じ「無原罪の御宿り」を主題とする作品にも継承されていくモチーフであり、洞窟や遠景とも関わる画面構成の点できわめて重要な表現である。次章では関連作品として『聖アンナと聖母子』を取り上げ、『岩窟の聖母』の場面設定と共通する崖のような部分が画面プラン上どのように機能しているのかを考察する。(T.K.)

III 画面プランの検討

1. 『聖アンナと聖母子』とそのカルトン

『聖アンナと聖母子』の制作年代は、レオナルドが『岩窟の聖母』の注文を受けてから約25年後の1508年から1510年の間とされる。これら「無原罪の御宿り」に関わる主題の二つの作品

には制作年にひらきがあるにもかかわらず、共通する特徴がある。それは、『聖アンナと聖母子』に先行するカルトンを1499年頃、つまり『岩窟の聖母』を完成させた第一ミラノ時代においてすでに着手していたとする推定に立脚すれば説明がつく。「無原罪の御宿り」を主題として描かれたであろうカルトンのうち、現存するのは一点だけである。現在ロンドンのナショナル・ギャラリーが有する『バーリントン・ハウスの大画稿』^{fig. 12}といわれるカルトンがそれで、受難を表す仔羊のかわりに洗礼者ヨハネが描かれていることを除けば、場面設定や人物は『聖アンナと聖母子』とほぼ同じモチーフで描かれている。聖母子と聖アンナを描いた一連のカルトンがどれだけ当時の人々の目を引いたかについては、ヴァザーリが『列伝』の中で述べている。以下は、その『レオナルド伝』からの抜粋である。

……聖母と聖アンナとキリストを描いた下絵をつくった。それはあらゆる美術家たちを驚嘆させたばかりでなく、下絵が完成したときには、それを見るために老若男女がまるで祭礼に出かけるように二日づけて部屋にやってきた。レオナルドのすばらしい作品を見て、人々はみな驚嘆したのであった。n-11……

ここで述べられているカルトンは『バーリントン・ハウスの大画稿』そのものではないが、ヴァザーリの伝えるエピソードは、フィレンツェの市民がこの古典的様式の先駆者たるレオナルドをいかに高く評価していたかを如実に物語っている。

『バーリントン・ハウスの大画稿』は、1499年にミラノを占領したフランス王のルイ12世によって注文されたと考えられている。このカルトンは茶色の紙に木炭で描かれており、ハイライト部分などの一部に白が使われている。『岩窟の聖母』と比べると人物は四人で同じ数であるが、天使ではなく聖アンナが描かれており、

『聖アンナと聖母子』と比較するとキリストの受難を象徴する仔羊のかわりに洗礼者ヨハネが配されている。これらの人物が『バーリントン・ハウスの大画稿』で描かれることになった理由はいくつかあり、一つは洗礼者ヨハネと同様に聖アンナもフィレンツェにおいて崇敬を集める聖人であったこと、もう一つの理由は『バーリントン・ハウスの大画稿』の依頼主であるルイ12世の配偶者のアン王妃が聖アンナを守護聖人と崇めるブルターニュ出身であったことである。つまり、フランス王家においても聖アンナは人気の高い聖人だったのである。

聖アンナは『バーリントン・ハウスの大画稿』だけではなく、後の『聖アンナと聖母子』でも画面プランの中で重要なモチーフとして機能しており、「無原罪の御宿り」という主題との関係からみて人物の群像表現にも大きくかわっていると思われる。人物が重なり合う画面の中でいちばん奥に配された聖アンナはマリアを自分の膝の上に乗せて優しく見つめ、マリアは洗礼者ヨハネに祝福をおくるキリストを両手で抱え静かに見守っている。一見すると、聖アンナとその子マリアは画面の中で均整のとれた構図を保っているかのように見えるが、幼児とはいえずをもつ成人女性をその母親が自らの膝に乗せるというのは実際は不可能といえる。しかし、マリアとその母アンナには表現上の大きな年齢差が与えられていないため、我々はこの絵に安定感のある印象は受けても、人物の姿勢や群像表現には無理な印象を受けないのである。さらに聖アンナ、聖母マリアという順で手前と奥に母子を重ね合わせることで母系の構図をキリストの後ろに配し、主題である「無原罪の御宿り」を合理的に表現している。これは時を経て、『聖アンナと聖母子』へと継承されていくもっとも重要な画面構成の先行例となった。

そして、画面構成上で群像表現以外に重要な共通点としてあげられるのが、第二章でふれた画面右手前の断崖のような部分 fig.10, 11である。

『岩窟の聖母』にはじまり『バーリントン・ハウスの大画稿』を経て『聖アンナと聖母子』へ至るすべての画面に描かれているこの部分の解釈には諸説あるものの、三つの作品に共通する「無原罪の御宿り」という主題を考慮に入れると、図像学的な理由から「泉」であるとするのが妥当である。「泉」は古代から聖なる生命の宿る場所とされ、神聖視されてきた。キリスト教においても重要なモチーフである「泉」は、旧約聖書においては「命の泉」が神に発することから水の供給源であり、象徴的に「生命の泉」と解されてきたし、新約聖書においては「生命の泉」がキリストと同一視され、聖母マリアの持ち物として「無原罪の御宿り」を象徴するものでもあった。この場合、泉は「閉じた泉」とされており、『岩窟の聖母』に描かれた薄暗い洞窟内の神秘的な表現はまさに「閉じた泉」を有する空間にふさわしい。また、泉は「命の水の川」の源である n-12とされている。『岩窟の聖母』の風化した穴から望む遠景に描かれた霧にけむる川を近景の泉と関連させれば、「命の水の川」という解釈はよりいっそう図像学的な整合性を見い出せる。

2. ミケランジェロの『トンド・ドーニ』

『聖アンナと聖母子』に先行するカルトンの一つがフィレンツェで公開された数年後、当時新進気鋭の若手作家であったミケランジェロ Michelangelo Buonarroti (1475-1564) は、織物業者であるアーニョロ・ドーニとマッダレーナ・ストロツィの結婚祝いのために注文された『トンド・ドーニ』 fig.13を描いている。ミケランジェロ自身の手による最初の絵画作品であり、彼の現存する唯一のタブロー画である『トンド・ドーニ』は15世紀のフィレンツェにおいて大流行した円形(トンド)の板絵である。この作品は近景に描かれた聖家族の群像表現がレオナルドの『聖アンナと聖母子』に触発されたのではないかと指摘されている。フィレンツェで公開されたレオナルドのカルトンをミケラン

ジェロが実見しているかどうかは定かではないが、少なくとも当時レオナルドによって群像表現の革新的なアイデアが発表され、若い画家たちの注目を集めたことは確かなようである。

『トンド・ドーニ』のマリアは中世を通して描かれた壮麗な聖母のイメージを拭い去るほどに力強くたくましい母親として描かれている。彼女は地面に座りこみ、幼児のキリストを両手で抱え上げているようであるが、実際キリストを支えているのはその背後にいるヨセフである。こうした聖母の表現は聖母子画の系譜上でみるならば、「謙譲のマリア」ⁿ⁻¹³というタイプに属する。また、群像表現もさることながら、『トンド・ドーニ』において注目すべきは遠景に描かれた裸体の人物群である。ヴァザーリは『列伝』のミケランジェロ伝において『トンド・ドーニ』についてふれているが、遠景に描かれた裸体の男性像については聖家族の表現に飽き足りなかったミケランジェロが「自らの技量の非常にすばらしいこと」を示すために描いたモチーフであると述べており、ⁿ⁻¹⁴遠景と聖家族との画面構成上の関係や主題への関係については言及していない。しかし、現在では『トンド・ドーニ』の画面には古代から現在への時間軸が画面プランとして存在することが通説となっている。つまり、裸体の人物群の描かれた遠景は異教的古代であり、聖家族が座する近景は現在であるとするもので、その間に配された画面を横切る低い石壁は神の定めた律法以前の異教古代（遠景）とキリストによって人格化され恩恵に満ちた時代（近景）という二つの世界の境界線となるという画面プランが構想されたと考えられているのだ。聖家族を仰ぎ見る幼児の洗礼者ヨハネは、キリストの先駆けとして境界線のすぐ後ろに描かれている。ミケランジェロは『トンド・ドーニ』において、過去である遠景から中景の境界線を経て現在である近景へ至る時間軸を画面プランに採用しているのである。

ⁿ⁻¹⁵

3. 『岩窟の聖母』と『トンド・ドーニ』

前項ではミケランジェロの『トンド・ドーニ』で構想された画面プランについて時間軸との関係で述べたが、本論考の対象となっている『岩窟の聖母』においてはどうかであろうか。若桑みどり氏は『岩窟の聖母』についての解説で、画面プランにおける時間軸の存在を指摘している。ⁿ⁻¹⁶若桑氏の解釈では、『岩窟の聖母』の遠景に描かれた空間は古代とされ、近景に描かれた洞窟内が現在であり、そして手前に描かれたキリストが未来とされる。キリストが未来とされる根拠は彼が最も明るい光を浴びているからだという。たしかにこの解釈はミケランジェロが『トンド・ドーニ』において画面プランとした時間軸と同じで、遠景から近景への時間の流れを説明するものとしては適わしいようだが、はたして『岩窟の聖母』においてもそのまま適用できるであろうか。若桑氏の画面プランの解釈では、この絵に古代が描かれているという指摘がなされているが、『岩窟の聖母』の宗教画としての性格を考慮に入れると疑問を抱かざるを得ない。

その理由として、『岩窟の聖母』が無原罪の御宿り信心会という在俗信徒による宗教サークルのために描かれた祭壇画であるという点をあげたい。聖母マリアを崇拝すべく礼拝堂を訪れる敬虔な信者たちが祭壇画の前に立ったとき、洞窟にあいた穴から望む遠景を古代と見るだろうか。祭壇画である以上『岩窟の聖母』は信者が礼拝する場所よりも高い位置に掛けられていたであろうから、この絵に向かい合う者は『岩窟の聖母』を見上げるかたちとなり、当然遠景の洞窟も目の高さより上になるはずである。『岩窟の聖母』は宗教画であるという大前提にたてば、遠景はキリスト教徒にとつての未来である救済の世界と解釈するほうが妥当ではないだろうか。ミケランジェロの『トンド・ドーニ』は前述したように豊かな商人の結婚祝いとして描かれたものであり、聖母子をモチーフとした絵画という点では『岩窟の聖母』と同じである

が、注文の背景を考えれば、それぞれの作品がもつ根本的な性格はまったく異なったものといえよう。(T.K.)

Ⅳ 人物の視線と示唆による蛇行曲線

1. 画面プランと人物の構成

『岩窟の聖母』の画面プランについて、洞窟を中心にまとめてみよう。レオナルドは『岩窟の聖母』において『ヤコブ原福音書』に依拠するかたちで洞窟という場面設定をし、そこには四人の聖なる人物を配した。さらに洞窟には風化・侵食によってできたような穴を描き、そこからのぞむ遠景の岩山群は霧に煙った情緒的な風景として描かれている。『岩窟の聖母』における遠景と近景の関係は、ミケランジェロの『トンド・ドーニ』のように画面奥の異教的古代の世界から、画面手前の聖家族が座るキリスト教的な恩恵を表す世界へと流れる時間を示すというよりは、祭壇画としての性格から、それとは逆の時間軸を想定するほうが自然といえる。時間は、『岩窟の聖母』を前にしたマリアを崇敬する信者たちのいる地点から出発し、画面下部の泉を登っていくと、すべてを受け止め包み込むような聖母マリアと洞窟という空間へ吸い込まれる。洞窟内で聖なる人物をめぐる時間は、やがて彼らの背面にある穴からキリストによる救済の世界が象徴化された遠景へとぬけていく。

以上のことに加え、手前から奥へと流れていく時間の流れは、洞窟内に座る人物群の有機的に関連した動きを追うことでより明確になる。『岩窟の聖母』において、他の人物よりも大きく描かれ画面の中心に座する聖母マリアは、洞窟と二重の意味で「大地の子宮」を意味し、そのイメージは生産と豊穡を司る古代の地母神¹⁾を彷彿とさせる。キリストを支える天使がマリアの腹、つまり神の聖なる子宮を指差しているとみれば、その「大地の子宮」の意味はよりいっそうたしかになものとなる。しかしながら、この天使の指はマリアの腹を指すというよりは、むしろ幼児の洗礼者ヨハネを指している

ようにも見える。天使だけではなく、マリアも幼児のキリストもヨハネに視線や手の動きによる示唆を向けており、鑑賞者の目は自然とヨハネへと運ばれるようになっている。

次に四人の人物の位置関係を見てみよう。洗礼者ヨハネ以外の三人の人物は泉からそのまま地面になっている堆積岩のステージに座っているが、ヨハネはその岩盤より一段高くなった場所に片膝をついてキリストに向かって合掌している。聖母マリア、キリスト、天使の視線を追うと、天使は鑑賞者のほうを真直ぐ見ているが、マリアとキリストはヨハネを見ている。さらに、それぞれの人物はなんらかの形でヨハネを示唆するような動きを示している。天使は前述したようにヨハネを指差しているし、マリアは彼の背中を右手で包み込むように支えており、キリストは右の手でヨハネに向けて祝福を与えている。図-1は各人物の視線を実線による矢印で、示唆(手の示す方向)を点線の矢印で示した図である。

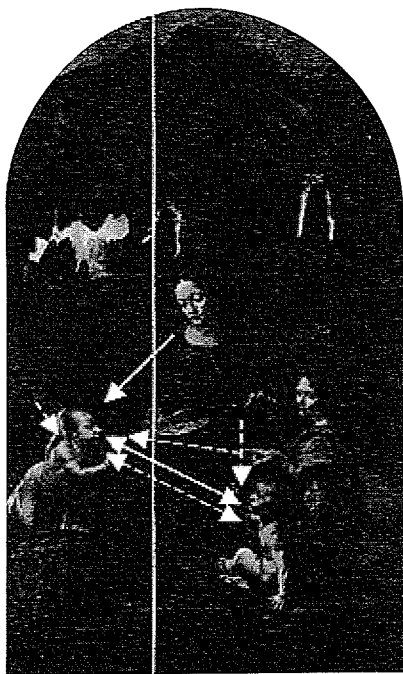


図-1

キリストは逆にヨハネから向けられる視線と示唆を受けているが、画面全体の動きをみればヨハネが三人の聖なる人物の視線や示唆を収束するかたちとなっていることがわかる。図-1において画面を縦に二分する線を入れたが、洞窟の穴を境界として人物の配置をみたものである。人物は画面右側に聖母、キリスト、天使が描かれ、左側に洗礼者ヨハネが描かれる。この3:1の配置は、ヨハネに向かって視線や示唆を発している人物たちを、弧を描くように右側に集めるのに効果があると考えられる。

鑑賞者の視線の動きを、近景から人物群をめぐる遠景へ運ばれる流れとして見ていくと、画面プランの説明でもふれたように、泉から出発し、キリスト、天使、マリアを曲線的に流れ、蛇行を繰り返しながらヨハネへと収束し、その背後に見える遠景へと流れていく。図-2はそれを図式化したものである。

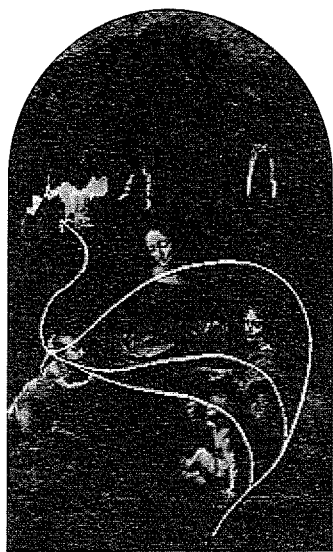


図-2

この蛇行曲線の動きを『聖アンナと聖母子』のところで述べたななめの動きと重ねてみると、画面プランにおける時間的な推移が明確になる。こうしてみると、時間は単に直線的な動きをとるのではなく、蛇行し、曲線的に洞窟を巡った後、遠景へと流れていくと解釈できる。

2. 結論

レオナルド・ダ・ヴィンチの『岩窟の聖母』には、画面プランを明確に示すモチーフが描かれているわけではない。既に述べた「泉」の図像学的な解釈も、断崖のような部分に水が描かれているわけではないし、遠景の表現においても過去（古代）であるか未来であるかを明確に特定できる根拠はないからである。しかし、画面プランを検討するうえで「無原罪の御宿り」という主題を大前提とした宗教画としての立場を明らかにすることで、描かれた人物やモチーフ、場面設定が有機的に関係しあい近景から遠景へと流れていく時間軸を形成するとの解釈は大いに妥当性のあるものと考えられる。

また、レオナルドがこの『岩窟の聖母』にどのような画面プランを想定したかについても、明確な答えはない。本論考では遠景を古代とする解釈のアンチテーゼとして、その逆の時間の流れを提案し、純粹に宗教画としての側面から考察した。しかし、『岩窟の聖母』における時間軸が一方向のみに流れるという断言はできない。遠景と近景の関係をより広い宗教観でみるならば、単にクロノロジカルに遠景＝過去とみるのではなく、この神秘的な空間は過去であり未来でもあると解釈することもできるからである。つまり、「過去」をアダムとエヴァが原罪をおかしてしまう以前の「楽園」とし、「未来」を最後の審判の後、義とされた者だけが入ることを許された永遠の命の国とするならば、ここに描かれている遠景は二重の意味でキリスト教の理想が象徴された救いの世界を描いているともいえるからである。(T.K.)

註

n-1 キリスト教神学に即して「無原罪のお宿り」という概念を定義すれば、マリアの母であるアンナが「キリストの受肉」のための器（原罪の汚れを免れた女性）としてマリアを宿したことを意味するのであって、マリアがキリストを宿したことではない。また、ドメニコ会が「無原罪のお宿り」を否定したのに対して、一般にフランチェスコ会はこれを強く支持した。ただし、キリスト教美術の中で「無原罪のお宿り」という主題が図像学的に確立され、広く流布するようになるのは本図の制作された15世紀ではなく16世紀のことである。

n-2 「ミラノ、サン・フランチェスコ教会、無原罪懐胎教団の祭壇用装飾リスト。

まず、祭壇全体、すなはち彫刻がほどこされた柱頭は、彫像の顔をのぞき、3リラ10ソルディの費用で、すっかり良質の金箔を貼ることが必要である。

次に、中央の聖母について。マントは金の錦織で、油彩の上に良質のラッカーで上塗りをするべし。

同じく、聖母のドレスの裏打ちは金の錦織緑色で、油彩によること。

同じく、情景を導く者として位置するセラフィムはフレスコ画で描くこと。

同じく、父なる神について。そのガウンは、金の錦織と群青色にすべし。

同じく、天使たちは金箔を貼り、ひだのよったスカートはギリシア風に油彩でふちどること。

同じく、山々と岩は油彩で多色を用いるべし。

同じく、あいている両側のパネルには、それぞれ四人の天使を別々に描くべし。すなはち、一枚には歌っているところ、他方には楽器を奏でているところである。

同じく、他の柱頭に描かれる聖母は、すべて中央の聖母と同じように装飾し、他の未完成の人物には、ギリシア風あるいは現代風に、さまざまな彩色をほどこして完成させる。建物、山々、屋根と床も前記の柱頭と同様に、すべての油彩をほどこし、満足のいかぬ彫像は修正すること。同じく、柱廊をかたちづくるアーチにはめこまれているパネルの預言者たちは、それぞ

れ衣装や顔だちに区別をつけ、油彩をほどこすべし。

同じく、軌蛇腹、壁柱、柱頭および彫像のすべては、あいだの色の塗られたところ以外は、前述の通りに金箔を貼ること。

同じく、中央のパネルは平面に描かれ、聖母と天使は、油彩で完璧に描かれるべきであり、二人の預言者を含めて、前述の通り良質の色彩をもって平らに塗るべし。

同じく、プレデッラは、上部の柱頭と同様に装飾すべし。

同じく、隠されていないすべての顔、手、足は油彩で完璧に彩色すること。

同じく、幼児キリストのいる場所には金箔を貼り、折りこみの模様をほどこすこと。

バルトロメオ・デ・カステイリオーネ神父、上記の証人として署名する。

ジョヴァンニ・アントニオ・デ・サント・アンジェロ署名

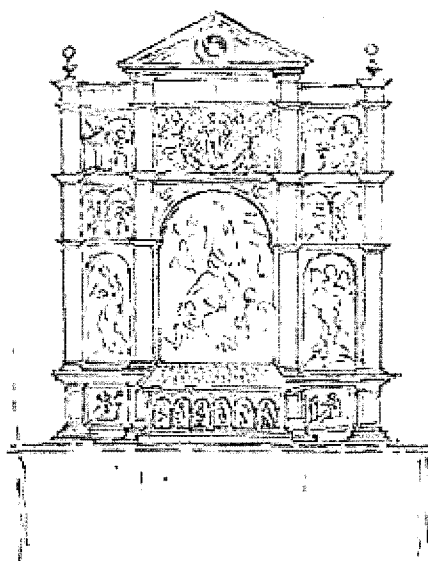
リオナルド・ダ・ヴィンチ、上記の証人として署名。

エヴァンジェリスタ・デ・プレディス署名

アンブロージョ・デ・プレディス署名

ロバート・ペイン 鈴木主税訳『レオナルド・ダ・ヴィンチ』草思社 1982 pp.85-86

n-3 カルロ・ペドレッティによる祭壇画の復元図 ロバート・ペイン op.cit., plate



- n-4 「…マリヤは月満ちて初子を産み、産着にくるんで飼葉桶に寝かせた。宿屋には場所がなかったのである。」
- n-5 「…家に入って、幼児が母マリヤと共にいるのを見ると、ひれ伏しておがみ…」
- n-6 『ヤコブ原福音書』に描かれている「山地」「荒野」「ほら穴」の出自
 ※「……ここは荒野だから」(17-3)
 ※「するとそこにはほら穴をみつくて……」(18-1)
 ※「……一人の女が山地から下りてきて……」(19-1)
 ※「ところでほら穴の中で子を生む……」(19-1)
 ※「そして彼らがほら穴の場所にやってくると、見よ、光り輝く雲がほら穴を覆った。」(19-2)
 ※「すると一瞬にして雲がほら穴から後退して……」(19-2)
 ※「そして産婆がほら穴から出ると……」(19-3)
- 河村輝典他訳『聖書外典偽典 第六巻 新約外典Ⅰ』教文館 1986 pp.106-109
- n-7 ウッフィーツイ美術館では1827年から『三王礼拝』を『割礼』と『キリストの昇天』を両翼に配した3枚で一つの祭壇画として展示している。しかし、3枚の絵画は主題や構図の組み合わせが祭壇画としての整合性を欠いているため、マンテーニャが制作した当初はこれとは異なった構成であったとされている。
- n-8 久保尋二『「マギの礼拝」図像研究』すぐ書房 1990 p.56
- n-9 『ヤコブ原福音書』 pp.110-111
- n-10 ミラノの君侯イル・モーロをパトロンとする美術家。ルーヴル、ロンドン両方の『岩窟の聖母』の制作に関わり、両翼の奏楽の天使を描いた。ロンドンの画の方はこのアンブロージョによるものとの説が有力である。ジャック・ワッサーマン解説 三神弘彦訳 『レオナルド・ダ・ヴィンチ』美術出版社 1983 p.110
- n-11 ジョルジョ・ヴァザーリ 平川祐弘他訳『ルネサンス画人伝』白水社 1982 pp.149-150
- n-12 「それから天使は、水晶のように輝く命の水の川を私に見せた。それは神と子羊の玉座から流れ出ていた。広場の中央、川の左右に、毎月一度づつ一年に十二度の実を結ぶ命の木がある。」
- 『ヨハネ黙示録』第二十二章 1
- n-13 「授乳する聖母子」から発したもので、聖母が床や地面など低いところに座し、膝の上で聖子をあやしたり授乳したりする『世界美術辞典』新潮社 1985 p.797
- n-14 ヴァザーリ op.cit., p.230
- n-15 アンソニー・フューズ 森田義之訳『岩波世界の美術 ミケランジェロ』岩波書店2001 pp.90-96
- n-16 『TABLEAUX ルネサンス絵画Ⅰ』講談社 1981 pp.301-302
- n-17 農耕と定住が生活の基本となった古代の社会において、生産と豊穡の象徴化された女神や母神は世界各地で信仰されてきた。マリアはこうした地母神たちの性格を継承している。エジプトのイシス、エフェソスのアルテミス、ギリシアのアテナなどがそれである。



fig. 1 レオナルド・ダ・ヴィンチ『岩窟の聖母』1483—85年頃 ルーヴル美術館 パリ



fig. 2 レオナルド・ダ・ヴィンチ『岩窟の聖母』と『奏楽の天使』(左右) 1486—90年頃
ナショナル・ギャラリー ロンドン



fig. 3 アイリス (fig. 1 部分)



fig. 4 オダマキ (fig. 1 部分)



fig. 5 スイセン (fig. 2 部分)

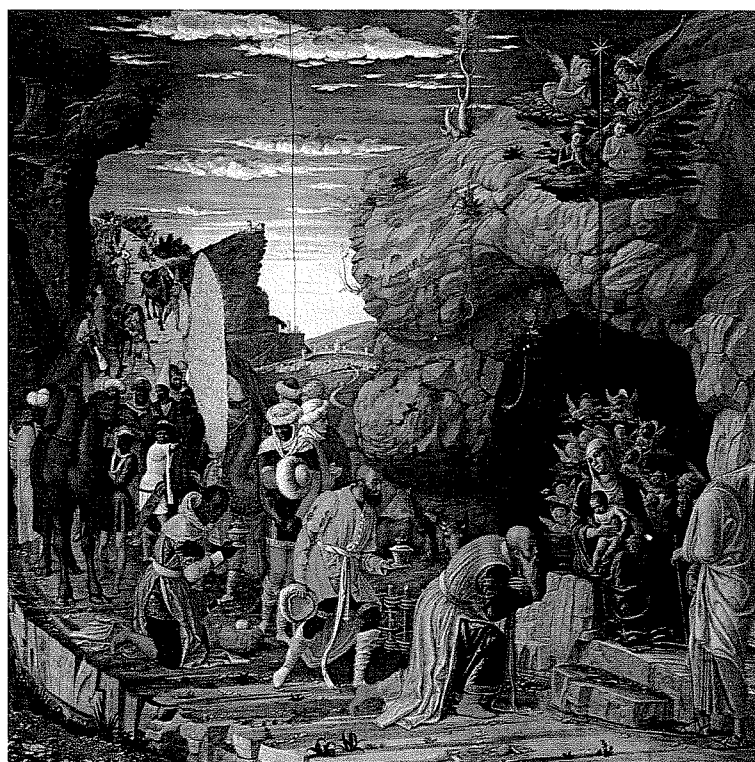


fig. 6 マンテーニャ『三王礼拝』 ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ



fig. 7 マンテーニャ『石切り場の聖母』
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ

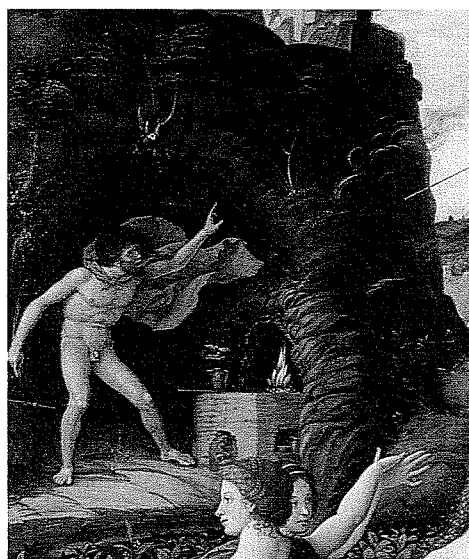


fig. 8 マンテーニャ『パルナッソス』(部分)
ルーヴル美術館 パリ



fig. 9 レオナルド・ダ・ヴィンチ
『聖アンナと聖母子』1508—10年頃
ルーヴル美術館 パリ



fig.10 『聖アンナと聖母子』(fig. 9 の部分)



fig.11 『岩窟の聖母』(fig. 1 の部分)

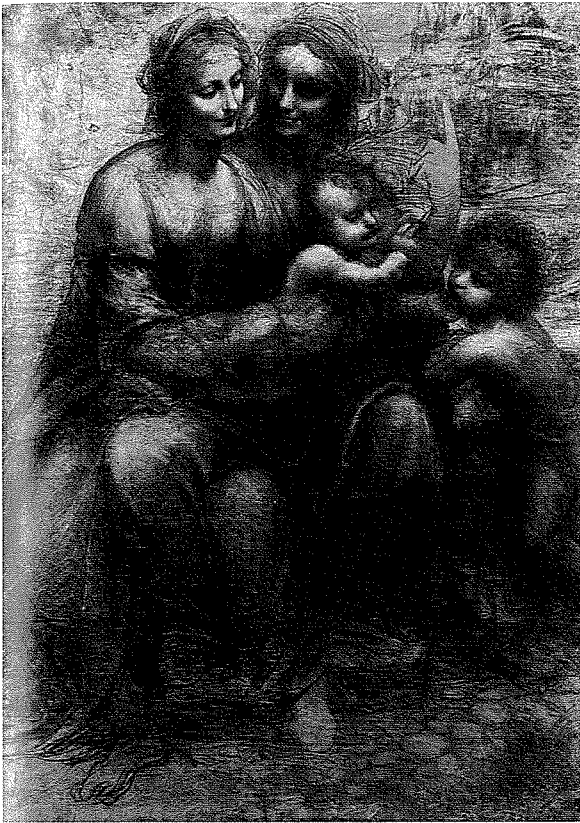


fig.12 レオナルド・ダ・ヴィンチ
『バーリントン・ハウスの大画稿』
1499—1501年頃
ナショナル・ギャラリー ロンドン



fig.13 ミケランジェロ『トンド・ドーニ』
1503—04年頃
ウッフィーツィ美術館 フィレンツェ